命运与苦难的悲歌

—— 繁漪、陈白露、愫方形象比较分析

查振科 龙泉明

在曹禺剧作中,繁漪、陈白露、愫方三位女性是最令人惊心动魄的悲剧形象。命运与苦难构成她们悲剧的背景。她们因遭受的命运、苦难以及采取的反抗方式的殊异而显示出不同的悲剧美。在她们生命悲剧冲突中存在着不同的主导因素,她们的命运反抗呈现着不同的精神特征。作为三种不同的悲剧类型,她们又有着不同的美感效应。

曹禺的早期话剧创作是中国现代话剧发展史上的一座奇峰,它不仅标志着中国话剧表现形式和技巧的走向成熟,而且标志着中国传统悲剧已经完成了一次巨大的转变。曹禺的独特的深刻的悲剧观,集中地通过他早期剧作中的悲剧人物的生命行为透射出来,而具有强烈的时代感和丰富的精神内涵。

在曹禺塑造的悲剧人物中,繁漪(《雷雨》)、愫方(《北京人》)、陈白露(《日出》)三位女性悲剧形象无疑是最令人惊心动魄的。从某种角度说,女性生命自在存在的生存状态,往往更能凸现出生命最根本的合理要求。繁漪、愫方、陈白露的悲剧正是女性生命存在的悲剧。生命存在由于苦难与命运的介入,使其合理要求无法实现而导致她们生命过程的悲剧性和悲剧的结局(悲剧的结局对愫方来说并不是这样,然而,结局的必然性与偶然性在她身上似乎是矛盾的,这一点下面将论及)。苦难与命运构成她们悲剧的背景。也许我们应该注意到社会的、文化的非人性的背景因素,对他们生命存在的粗暴干预导致的后果。但是,苦难正是由于这些因素的构成而对人性弱点利用的结果。苦难可以因生命主体的不同、因生命所处的具体情境不同而显示不同的内容、程度和表现方式。尽管苦难常常可以现实地摆脱或战胜,但是苦难又仿佛是与生俱来的,人类及其个性生命永远不可能一劳永逸地摆脱苦难的梦魇。命运对生命来说,是一种隐性存在的背景,生命常常难以窥视到它的存在和预感到它潜在的威胁。命运的面孔也不总是狰狞可怖的,只有在与苦难携手时才会引起生命主体的惊惧与震颤。生命在生存的背景中展开,在生命与生存背景的相互对抗与相互否定中展露出生命的悲剧性存在。

悲剧是悲剧主体的艰难历险,这历险就是命运与苦难。历险中的悲剧主体的精神就是悲剧精神。历险换句话说就是生命与苦难对峙、抗争。在繁漪、愫方、陈白露身上我们看到的正是这

种悲剧意识和反抗精神。曹禺将她们置于悲剧冲突的激流之中,让她们的生命在冲突中蒸腾,在苦难中升华出悲戚而美丽的云霞。

悲剧人物对自身的命运与遭受苦难的反抗,在悲剧中并不总是表示生命的一种具有力度和强度的积极行为,反抗方式也常常仿佛是命定般地为悲剧主体自身及外在的因素所预先规定了的。不同的悲剧人物因遭受到的命运、苦难以及采取的反抗方式的殊异而显示出不同的悲剧美。反抗是生命的自卫行为,是生存欲望、生存意志渴求对现实的超越。自卫与超越的同时又离不开生命主体对生命存在意义的理解前提。下面我们就三位女性对悲剧命运的反抗作具体的分析。

二

繁漪面对命运的压迫可以说采取的是一种直接的果决的反抗方式。还在她年仅 18 岁豆蔻年华时期,她就莫名所以地陷入了这个神秘的、布满命运陷阱的周家大院。我们无法追踪她是怎样走进来的。无论出于什么样的原因,她的走进周家并不是不可理喻的事情,在豪门巨室里,从不缺少这样的青春女性。总之,周家里生活着这样一个女人是一个现实存在。在她踏进周家门槛的那一瞬,她的命运便被重新规定了。她在这个家庭中生活了 18 年,她的绚烂的生命、人生辉煌的时光在这里耗蚀了,被人象财富一样挥霍了。在这漫长的年岁中,命运一直潜伏着,时时窥视她生命的行踪。她走进这个家庭,本身已是不幸,然而更不幸的是,随着青春的消逝,她的生命激情却不可遏止地滋长起来,生命激情的滋长为命运公开行动找到了藉口,生命的肯定力量与否定力量同时增长。当她爱上周家大少爷周萍——丈夫的前妻之子,生命的激情、生命的合理要求转化为实实在在的行动。因为在那些寂寞的没有生气的日子,她有足够的时间体味痛苦,她感到苦难的存在和苦难的沉重,恐惧与报复的情绪并存。她还没有预感到命运在以何种方式存在着,以及在将来她对苦难进行抗争后卿卿我我、悲悲戚戚之际的结果,但那个昏暗的大厅、摇曳的烛光似乎都是命运的一种冷峻的暗示。命运并不急于公开亮相,还在等待着。在四凤到来之前,周萍作为她反抗命运与苦难的力量(或者同盟)参与她对命运与苦难的反抗。四凤的到来,一方面成为繁漪反抗的否定力量,另一方面又揭示了周萍精神孱弱的本质,彻底唤醒了他潜藏在内心深处的罪恶感和对罪恶的惊恐,使他从繁漪反抗命运与苦难的加盟力量变成了否定力量。周萍是繁漪生命中唯一的希望,尽管是微弱的,但却是仅有的现实可能性。她必须牢牢抓住,容不得她任何的犹豫与迂回。她要阻止周萍与四凤相爱,唤回周萍对她生命的承诺。于是一系列的行为产生了:寻找一切可能的机会与周萍对话,企图重新燃起他的激情,借助鲁侍萍的力量,体面地把四凤送出周家大院;借助儿子周冲的力量,试图瓦解周萍与四凤的联盟。她的行为主观上是竭尽全力解开系在她命运之端的死结,而在客观上却是把一条条命运之索揽在自己身上。她自己对此一无所知,她的行为愈果决愈彻底愈执着,便愈快地促使命运审判的最后时刻的到来。行动与结局的悖反宣布她反抗的无效,无效的反抗并未止于无效;她亲手葬送了她全部的希望,毁掉了她所拥有的一切美好的东西,而把自己推入绝望的深渊。为了挽住那个要了她整个人的人,最后她不顾一切地公开了他们之间具有惊天动地般力量的私情,一切顾虑、廉耻、罪恶感都在她生命疯狂的燃烧中化作灰烬。同时,她招来周朴园——这个命运的替身,当面揭开了一个更具有震撼力量的隐密,一切由此变得无可挽回,不可逆转。

一般的悲剧理论都认为,人物抗争的动机与结果的悖反导致人物命运的悲剧性。这个原则在《俄狄浦斯王》这部经典性悲剧作品中,得到了充分的运用,进而被作为悲剧的一个普遍性的

原则。在黎漪身上，这个原则也得到了印证。但是发生在慷方和陈白露身上的悲剧并不是这个原则在起作用，即使勉强与他们的行为相联系，其表现出的也只是弱势的而不是强势的。从剧作家角度说，也不是组织悲剧冲突的基本手段。在动机与结果悖反律中，行为与命运采取的是一种逆式双向运动，如黎漪。而慷方与陈白露则不是，而是动机与结果同步，行为与命运的趋向一致。

如此说来，慷方与陈白露的行动及其命运是否只是“可悲的”而不是悲剧性呢？或者说她们对于苦难和命运采取的不是抗争手段呢？这须从对人物的具体分析来确定。

慷方的命运仿佛与悲剧早有了预约。她过早地丧失了父母的关怀与保护，命定地要过一种寄人篱下的生活。无论是已逝的岁月还是将来的岁月，“很少有人为她恳切地想一想”，一个贫弱而心地高贵的女子长期幽闭在一个了无生机的深院中，结果只能是象她的表哥曾文清一样，成为一只不再会飞的鸽子。在这深潭般的生活中，她沉静地对待一切的人和一切的事，但这并不表明她没有意识到要反抗她的命运，要与苦难抗争。因为“她心里压抑着多少苦痛的思想与愿望”，她的郁抑的情怀只有在与曾文清的诗画交往中才得到些许慰藉，这说明她并没有泯灭生存的欲望，没有销蚀掉生命的热情。那么，是什么在支撑着她的生命？我们发现，她沉静地对待一切的态度，就是以巨大的缄默与超人的意志来承受命运与苦难，迂回地向命运与苦难抗争。她懂得自己的弱点和实力，这决定了她不可能采用逆向的反抗方式与命运和苦难抗衡，而只能采取宗教式的反抗方式。沉静而肃穆的宗教激情，博大的爱心与同情，无私的悲悯与牺牲精神，以及坚忍的耐性与惊人意志力化作她以默默承受苦难的方式与苦难作持久的抵抗的力量。她爱曾文清，明知这是无结果的爱（这里还有那么些动机与结果悖反的因素）；她知道曾皓并非出于责任与爱心把她久久留在身边，知道曾思懿是一个虚伪、自私、阴鸷的女人，但仍然为他们所有的人奉献着自己的青春；她深知曾家形同囚牢，仍然迟迟不肯离开，甚至准备在这里牺牲掉她的一辈子。她的存在只为了那虚幻无望的爱和把它扩大到所有与她有着亲近关系的人身上。暮霭中城墙边响起的凄凉号角，瑞贞“听着就好象活着总是灰惨惨的”；在慷方听来，则完全的不同：

慷方（眼里涌出泪光）是啊，听着是凄凉啊！（猛然热烈地抓着瑞贞的手，低声）

可瑞贞，我现在突然觉得真快乐啊！（抚摸自己的胸）这心好暖啊！真好象春天来了一样。（兴奋地）活着不就是这个样子么？我们活着就是这么一大段又凄凉又甜蜜的日子啊！（感动地流下泪）叫你想忍忍不住要哭，想想又忍不住要笑啊！

不用说，这完全是宗教式的心灵告白。在这迷醉的激情中，她发现了自己，发现了人生的苦难原来可以用这样一种方式来与之抗衡，30年，她没有起过走出曾家的念头，原来是有原因的。

然而，问题的复杂性在于，在大幕渐渐落下之际，她竟然还走出了曾家，30年自觉承受苦难的悲剧人生意外地出现了喜剧的结局。作者以曾文清终于回到家来推动慷方性格逆转和命运的突变，虽然有过铺垫（慷方对曾瑞贞说：“也许有一天我会离开”，“那一天，天真地能塌，哑巴都急得说了话。”），但是把曾文清的离家作为慷方留在曾家的前提和把曾文清归家作为慷方离开曾家的动因都是难以令人信服的。首先，她的牺牲精神并非在曾文清走时形成的，曾文清的归来也不可能一下子涤荡掉她那坚定执着的宗教情感。第二，她一直苦留瑞贞不要走，即使在最后瑞贞即将动身之际还在挽留她别走。这也就是说，她根本不打算出去，也不愿意别人出去。第三，对曾文清的爱和从中升华的宗教之爱是她不肯走出曾家的逻辑依据，那么她应出于同样的理由继续呆在这个家里。第四，她和曾文清同是“已经不会飞的鸽子”，接受做妾的事实也许是她最可能、最有悲剧性的结局，这一结局完成了她的悲剧命运的统一和完整。作为一种

解释,作者对这个人物倾注了太多的同情妨碍了他对愫方命运发展的合理安排。

与愫方一样,陈白露对自己的人生苦难也有清醒的了解。这位出身书香门第的小姐,对人生曾有过热切的向往,在她的历史档案中记载了她的奋斗,她曾是社交明星,当过演员、红舞女,曾有过自由恋爱而结婚的经历。很显然,她企图自己掌握自己的命运,但是命运并未公正地对待她,她疲倦了,而终于沦为妓女,成为上流社会的一个附疣;旅馆里那个豪华的“家”,成为她人生的最后驿站。她有繁漪式的生命渴望(“认定自己的‘生活’方式是残酷的桎梏”,“不甘心这样活下去”),又有愫方一样的弱点(“象寓言中金丝笼里的鸟,失掉在自由天空里盘旋的能力”),这决定她对待命运必采取与繁漪、愫方迥然相异的态度,即既不能象繁漪那样有义无反顾的激烈的反抗行动,也不能象愫方那样于坚毅中保持内心与外在行为的统一,而是以玩世不恭的方式反抗命运,反抗现实存在,以自杀来向命运复仇,以毁灭生命来达到毁灭命运的目的。她放荡形骸,又保持着心灵的贞节;她厌恶自己的生活 and 眼前的一切,又耽于其中无力自拔。在清醒与麻木之间,在落寞与快意之间,她苦苦周旋,一面想多挽住点真实的自我,一面想早早地忘掉自我。在灵与肉、堕落与崇高的撕掇中,她遍体鳞伤,心力交瘁,自知走不出生活的魔障,走不出命运的深谷,累了,倦怠了,终于卸下了苦难的重荷,以自殉的方式维护了生命的尊严,超越了现实苦难。

从上面的分析中,我们可以看出,繁漪、愫方、陈白露这三位女性,都在命运与苦难的严峻挑战面前,作出了自己的反响,谱写了自己的生命之歌。纵观她们的整个生命旅程,尽管其境遇不同,反抗方式有别,结局也殊异,但其本质都是悲剧的。

三

繁漪、愫方、陈白露作为三种不同的悲剧类型,有着不同的悲剧蕴含。也就是说,在她们们的生命悲剧冲突中存在着不同的主导因素,在他们的命运反抗中呈现着不同的精神特征,但作为人物形象的外结构与内结构,这二者又是相互依存的。

繁漪的悲剧性主导因素是乱伦之爱,其精神特征是求生意识。发生在繁漪与周萍之间的乱伦之爱,是《雷雨》的整体结构的一个强烈的复调。在全剧悲剧冲突发展中,它始终是显性的。由于它的存在,周萍与四凤的乱伦之爱才由隐性走向显性,最后被昭彰出来。甚至可以说,它们之间还存在一定的因果关系,正是因为周萍从与后母的乱伦之爱中感到罪恶,产生恐惧,企图摆脱困境,才去爱四凤,爱一个下等人。两种乱伦之爱在剧中既是对立的又是统一的。繁漪与周萍的乱伦之爱则是真性的乱伦和正常的爱。它们相互否定,共同走向绝望,走向毁灭。

繁漪与周萍的乱伦之爱又有其独立的意义。它有假性与畸形的双重性,这就带来价值判断的悖反。假性的乱伦不是血缘关系中的乱伦,从人性、人道的角度说,它是合理的,因为生命有追求自身幸福与自由的正当权利。所以,繁漪对周萍的爱以及不顾一切要追回周萍对她的爱的行为,正是在这个意义上被肯定和赢得同情。但是这爱又是畸形的,因为周萍毕竟是丈夫的儿子,是儿子的哥哥。她爱的是一个本不应去爱的人。人类在长时期的生命活动中建立起的家庭伦理系统早已将这种爱作了不容置疑的否定,并在民族的道德良心中凝聚成强大的审判力量。而这审判力量在周萍心中的复活,便彻底动摇了这种爱存在的基础。因此,繁漪的悲剧便不再是一出爱的悲剧,代表生命的本能和合理要求的繁漪面对的主要不是周萍的软弱和背叛,而是个体生命与强大的无形的社会伦理力量的威力。

支配着繁漪追求这种合理同时又是畸形的乱伦之爱的是她的求生意识。在 18 年的周公馆

毫无生气的生活中，她感到生命被窒息的可怕。对她来说，生命是无助的。巨大的死亡预感唤醒了她的生存本能，爆发出炽热的求生意识。然而，巨大的死亡压迫又堵死了她生命的所有出口，任何一星半点生命的亮光都会引起她不可遏止的向往。生命在无助、孤寂的状态中暴露出它的弱点，不甘沉沦（悄无声息地走向衰老和死亡）却不得不陷入一种沉沦（乱伦之爱）中。正是这种带着生命自身弱点的求生意识使繁漪不择手段地解除对她与周萍关系产生的威胁，她要让那点微弱的希望永远在她眼前闪烁。

愆方悲剧中的主导因素是她与表兄曾文清的爱，由于悲剧主人公从未打算采取任何实际的行动来使之实现，这种爱便只有转换为精神之恋，升华为一种宗教情感。男女相悦之爱应是相互生命的整个拥有，由于她清楚地明白，这对她来说是一种不可能实现的奢望。她只能强把肉体和精神分离开来，听任生命的欲望萎缩消沉。因此，她的主导精神特征是一种自囿意识，不肯走出曾家这个棺材式的环境。她乐意为这个家庭的每个成员服务，在苦涩中她感到崇高的满足。她与曾皓形影相随，服侍他衣食起居，因为她不能亲近曾文清，只有在假想中把曾皓幻化为曾文清，曾老太爷成了曾文清的替代品。她忍受着曾思懿的冷嘲热讽，这里面便包含着类似二夫人或姨太太心态。她为曾瑞贞准备婴儿衣服，苦留她不要离开曾家，难道不也是一种婆婆或母亲的行为？她自囿于曾家，正是在潜意识中把自己视为曾家的一个正式成员，一个没有正式夫妻关系的曾文清的妻子。她真的能走出曾家么？从她走时一步三回头的眷恋顾盼中，可见她采取这一行为是被动的、犹豫的，即使她真的走出了曾家，在曾文清死后，她也会把自己看作是曾文清没有名分的守寡的妻子。悲剧性和悲剧性结局都不会因她的出走而有所改变。

陈白露这个形象的外结构与内结构之间的互动性从表面上看有相互分离的作用，最后由互斥达成和解。陈白露悲剧的主导因素是她的享乐行为，而她的主导精神特征则是死亡意识。在死亡意识与享乐行为之间飘浮着她对太阳——希望和自由的渴慕，但她却不能为它存在找到一点实实在在的根柢。这种飘浮物对她的享乐行为和死亡意识都产生着刺激作用，使她始终不能耽于一方。生命是美好的，人活着就该享受生命的快意，但由于缺乏根柢物的存在，使她又不能完全沉醉在享乐之中，她意识到这种物化的享乐只是没有意义的生命浪费。死亡意识是她生命的自我谴责。又由于生存信念尚未丧失殆尽而又不能对物化的生命的消费行为采取断然措施，享乐行为与死亡意识并存使悲剧主体承受着灵肉分裂的痛苦。

所以，享乐行为对她来说是生命的饮鸩止渴。生命的快意与酣畅以放弃生命的尊严为前提，存在变成了对生命的公然侮辱。生命裸露着，裸露在饕餮人性的狼群之中，她自己变成了狼群中的一员咬噬自己。她本是书香门第的小姐，也许，她走出家庭正是为了追求自由无羁的人生，但决不是如此这般的“快意”人生。存在在陈白露那里又一次利用了人性的弱点施暴。堕落中带着血泪，带着受辱鞭痕的人生“快乐”（坐汽车、穿好衣服、玩）。如果说这是对生命的留意，倒不如说是为了这“快乐”让自己的意识“死去”——感觉不到人生的苦难。这种自欺的忘掉自己也不可能帮助她驱除苦难，残存的意识会不时呼唤着自己，使她的生命尚未变形到完全失去的地步。方达生说她“这两年的生活已经叫你死了一半”，她自己则说“能活就活，不能活就算”，她还留着安眠药，可见死亡意识随时准备着承担责任。方达生的到来彻底点醒了她，给了她生命以极大的刺激。方达生唤醒了她对生命的信念，象征着对生命的希冀。然而她已无力挣脱苦难，无力去实现这个信念，但又不肯轻易放弃这个信念，不肯再接受生命所承受的侮辱。她不能接受方达生带她走的建议，但又要挽住他，让他呆在自己身边，这反映了她处于两难选择的矛盾心理。因此在方达生即将要离开她之际，她带着不甘心（死时手里拿着本《日出》）和无奈（喃喃念着“……太阳不是我们的……”），拼起生命的全部力量，超越现实苦难，维护生命最后

的尊严。

从这三位女性形象的内外结构中所展开的人生悲剧图景中,我们看到,现实的苦难总是利用着生命的弱点才得以直入人类的心灵深处,才使得生命作出困兽犹斗的悲剧性挣扎。从乱伦之爱、精神之恋、享乐主义中,我们能够品尝出掺杂的生命弱点的成分。也正是这样才有求生意识、自圆意识,死亡意识(从本质上都可称为死亡意识)去试图重新支撑起生命的高贵与尊严。

四

悲剧是残缺的美。人性的弱点,人生的苦难,是生命悲剧性存在的必要条件。在暗夜里,生命燃起篝火,怀着恐惧与祈祷舞蹈,期待着星光安慰和黎明的降临。悲剧美就是残缺生命的舞蹈。繁漪、愫方、陈白露的悲剧无一例外地具有这样的属性。当我们为她们的悲剧命运所震撼,产生感动、同情、净化、沉思等一系列情感活动,也即对她们命运所呈现悲剧美的欣赏的体验。从欣赏体验中我们可以发现她们所具有的各自不同的美感特性。

这三位女性的身世都与旧家庭发生着密切的联系,她们或生活在旧家族里或走出这个生存环境,由此她们身上也带有历史与时代的基因。她们都是旧时代的知识女性。愫方基本上属于古典型知识女性,她一直生活在曾家,完全不知道外面是一个什么样的世界,她的知识性的活动仍然是被昔日受过教育的大家小姐称为最高雅的诗、画一类。陈白露虽然出身书香门第,但受到的是现代教育,她接受了现代生活的诱惑,当过演员、舞女,看电影,谈剧本,过夜生活,周旋于社交场合,则完全是一个现代型的知识女性。繁漪则介于现代与古典之间。她受过个性解放等新思潮的熏陶,资本家太太的身份使她有机会与外面世界接触,敢于追求自己的自由和幸福,具有现代女性的一些特征;同时,她受过旧式教育,与周朴园的婚姻也是门当户对的结合。在与周萍发生关系之前,她一直屈从于周朴园的家长权威,努力做一个贤妻良母,在行为上也不失为大家女性的古典风范。

古典型、现代型、古典—现代型标示出人物形象的文化特征,是历史和时代文化投影在人物心理上的反映。文化特征并不是人物现时悲剧的精神特征,当人物进入自身的悲剧过程,形成守旧与开放、保守与自足、追求与堕落的复杂的精神状态,人物的文化特征才介入人物的悲剧情感,参与悲剧氛围和悲剧美的创造。

繁漪作为一个介于古典与现代之间的女性,她的情感世界是种幽怨与激情的复合体,因此这一形象的美感特征是浓烈的抒情性。从古典的一面去看她,她是一个令人伤怀悯惜的女子;从现代的一面去看她,她的生命冲动又是那样热烈而奔放,生命的局限全然没放在眼里。丰富婉曲的情怀,强烈的生命意识,不幸的人生际遇,组成她生命令人回肠荡气的抒情悲歌。她的聪明、庄重、忧思、绝望一齐燃烧成毕剥作响的生命火焰而光彩四射。有人在场时,她与周萍的对话充满双关、暗示,不失庄重之态又得体地传达出她对他的依恋、幽怨之情;单独与周萍相对时,她恢复了她的本真,剖明心迹,申陈利害,挽留、威胁、乞求。周朴园逼她喝药的一幕,把她的反抗与妥协、庄重与失态作了淋漓尽致的刻画。最后在客厅里阻止周萍与四凤出走,更是她生命激情毁灭性的渲泄。剧作将生命的展示与对悲剧形象的审美观照紧紧契合在一起。

愫方并不向往繁漪那种生命的蓬勃燃烧,她执意要将生命凝聚成透明的晶体,因此这一形象的美感效果是诗意性的。在精神上渴求超凡脱俗,远离世俗的困扰,放弃对现实人生幸福的追求,自始至终与表兄只保持着精神之恋而不作任何非份之想。曾文清要离家外出,她只默默地做了两碗菜让他路上吃来表达她的爱心,她说服开导曾瑞贞不要打掉肚内的婴儿,为尚未出

生的婴儿缝制衣服,这并非出于对瑞贞的现实幸福的关注,而是对无辜生命的圣母般的爱。她呆在曾家不肯出走,甚至劝说瑞贞也不要走,这与其说是对家庭的依恋,倒不如说是把现实的家当作精神家园的一个象征。曾思懿对她刻薄的伤害,她从不作一点反抗的表示,无私的爱(不求回报地爱曾文清身边所有的人)帮助她抵御着世俗的风刀霜剑,静静地舔着内心的创伤。站在现实人生的苦难上遥望着生命之端,她的心灵象是被洗过的天空那样澄明纯净。来自心灵深处天使般圣洁的光辉驱散了苦难的阴霾,照亮了她生命崎岖之道,从苦难中她体验到快乐,感受到生命的美,对苦难、命运她已无怨无尤,苦难、命运和死亡都不再令人惊惧。

陈白露这一形象既没有傣方式的诗意性也没有繁漪式的抒情性,她的生命形态被充分地世俗化了。那么,这一形象是否丑陋,是否失去了美感效应呢?我们回答是否定的。她的悲剧性存在无时无刻都在透示一种值得深深玩味的生活哲理,哲理性是这一形象获得的美感效果。在剧作中,她的全部生命活动始终回响着这样一个声音:“太阳升起来了,黑暗留在后面。但是太阳不是我们的,我们要睡去了。”生活信念的实有性(她心地善良、高洁、富有同情心,对昔日与方达生的爱仍在她心中保存着。她希望方达生不要走,把他留在自己的身边。她相信太阳的存在)与希望的虚无、非实在性(她不再愿意与方达生结婚,害怕希望变成现实的结果是希望的消失。她承认现在还爱他,却又固执认为爱是不现实的行为)在她身上对立地存在着。这一哲理的消极性和深刻性我们不能不承认它在生活中真实地存在着。当她自言自语地说:“是啊,谁还能一辈子住旅馆!我大概真是玩够了,够了!我也想回家去了。”难道不也是她对人生犹如在旅途之中,死亡将是归宿这一人生哲理的沉痛反思吗?希望与绝望一起携手走向虚妄时,她的生命终于完成了哲理的升华。

以上对繁漪、傣方、陈白露三个悲剧形象的分析是一种带有阐释性的经验论证,这种阐释并不根据一定的模式,无论它在何种程度上吻合文本都显示出这是一种笨拙的努力,但我们的全部努力主观上仍然是建立在对文本的忠诚体悟的基础之上的。

(本文责任编辑 张炳煌)